



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Światło w "Szatańskich Młynach"

**Author:** Małgorzata Nitka

**Citation style:** Nitka Małgorzata. (2009). Światło w "Szatańskich Młynach"  
W: L. Drong, J. Mydla (red.), "Znaki, tropy, mgławice : księga pamiątkowa w  
sześćdziesiątą rocznicę urodzin profesora Wojciecha Kalagi" (s. 125-136).  
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja  
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach  
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci  
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Małgorzata Nitka

## Światło w „Szatańskich Młynach”

Brytyjski dokumentalista Humphrey Jennings, szukając trzech angielskich budowli symbolicznych dla odpowiednio XVII, XVIII i XIX wieku, zaproponował następującą triadę: katedra Świętego Pawła, Panoptikon – funkcjonalne więzienie czy raczej „dom nadzoru” projektu Jeremy’ego Bentham’a oraz Kryształowy Pałac, siedziba Wielkiej Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów. Te trzy konstrukcje są nie tylko kolejnymi, znamionnymi ogniwami architektonicznej ewolucji, ale także, jak zauważa Jennings, każda z nich uosabia filozofię czy też inaczej, ducha swojej epoki. I tak: katedra św. Pawła byłaby zwieńczeniem siedemnastowiecznego protestantyzmu, Panoptikon – osiemnastowiecznego racjonalizmu, natomiast Kryształowy Pałac symbolizowałby energię i optymizm XIX wieku<sup>1</sup>.

W tym zestawieniu nieco problematyczna może się wydać obecność Panoptikonu, który nie jest, czy też nie był, budowlą, a który pozostał niezrealizowanym pomysłem, zgodnie z nieco profetyczną zapowiedzią swego autora. Nie zaistniał więc w ówczesnej fizycznej przestrzeni i choć sama idea mogła oddziaływać na wyobraźnię niektórych, Panoptikon pozostał intelektualną i papierową konstrukcją, nieobecną w powszechnej świadomości osiemnastowiecznego społeczeństwa.

---

<sup>1</sup> H. Jennings: *Pandæmonium 1660–1886. The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers*. London 1995, s. 99.

Pytanie więc, co w zamian, jaką realną, konkretną budowlę można by zaproponować w miejsce Panoptikonu, budowlę będącą częścią materialnego pejzażu epoki i charakterystyczną dlań, a zarazem wyrażającą w swej architektonicznej formie pewien specyficzny dla swego czasu sposób myślenia? Biorąc pod uwagę przemiany społeczno-kulturowo-ekonomiczne, dokonujące się na terenie Anglii w XVIII wieku, takim symbolem stulecia mogłaby być budowla jednoznacznie kojarzona z rewolucją przemysłową. Na przykład ta, o której być może wspomina William Blake w prologu do poematu *Milton*:

Czy to wśród gór zielonej Anglii  
Jego krok ongi deptał głaz?  
Czy widział kto na łąkach Anglii,  
Jak się Baranek Boży paśł?  
  
Czy to oblicze Boże słało  
Dla naszych chmurnych wzgórz swój wzrok?  
Czy kto wznosił kiedy Jeruzalem  
Tu, gdzie Szatańskich Młynów mrok?<sup>2</sup>

Chodzi, rzecz jasna, o (mroczne) „Szatańskie Młyny” wyrosłe wśród wzgórz i łąk „zielonej Anglii”; w oryginale: (*dark*) *Satanic Mills*. Słowo *Mill* istotnie oznacza młyn, ale już od połowy XVI wieku używane jest w znaczeniu budynku wyposażonego w maszyny przemysłowe, czyli po prostu fabryki, i tak też funkcjonuje w XVIII i XIX wieku, głównie w odniesieniu do zakładów tekstylnych.

Oczywiście, tym, co różni fabrykę od takich budynków, jak katedra św. Pawła, Panoptikon czy Kryształowy Pałac, jest fakt, iż nie ma ona charakteru jednostkowego czy unikatowego; trudno ją też kojarzyć z jednym konkretnym nazwiskiem architekta bądź pomysłodawcy. Znamienne – Blake realistycznie użyje w swoim wier-

---

<sup>2</sup> W. B l a k e: *Prolog do poematu „Milton”*. Tłum. J. P i e t r k i e w i c z. W: *Poe-  
ci języka angielskiego*. Red. H. K r z e c z k o w s k i, J. S. S i t o, J. Ż u ł a w s k i.  
T. 2. Warszawa 1971, s. 154. W późniejszym tłumaczeniu tego utworu Stanisław  
Barańczak przełożył *Satanic Mills* już zdecydowanie jednoznacznie jako „Szatań-  
skie Fabryki”.

szu liczby mnogiej: w końcu mnogość czy też masowość, tak jak i powtarzalność, stanowią podstawową zasadę fabryki. I właśnie w kategoriach powtarzalności, ponurej regularności, „straszliwej symetrii”, by posłużyć się umieszczonym w zupełnie innym wierszu i kontekście określeniem Blake’a, przedstawia fabrykę końca XIX wieku Edward Carpenter:

Doskonale znamy ten obraz: wielki prostokątny i brzydki budynek fabryczny, wysoki na pięć czy sześć pięter; w ciemny zimowy poranek palą się światła we wszystkich oknach, te same światła palą się wieczorem. W środku przez cały dzień słychać tylko huk pracujących maszyn, a w powietrzu unosi się smród gorącego oleju i pył bawełniany. Nad fabryką rozpościera się smutne, zasnutę dymem niebo, a wokół rozciągają się rzędy brudnych ulic i kominów buchających czarnym dymem; gdzie nie spojrzeć, wszędzie ten sam widok<sup>3</sup>.

Jeżeli jest to opis wart przytoczenia, to nie ze względu na jego oryginalność, ale właśnie jego standardowość. Carpenter przytacza wyobrażenie fabryki i jej otoczenia tak modelowe, jakby właśnie samo zeszło z taśmy produkcyjnej, gdzie razem poskładano kolejne elementy opisu: gabaryt, masywność, regularność, hałas, smród, brud, monotonię.

Fabryka Carpentera wpisana jest w topografię przemysłowego miasta i dominuje nad otoczeniem, które już skolonizowała, a właściwie stworzyła na swój obraz i podobieństwo, a które stanowi zgeometryzowaną przestrzeń brudnych ulic i rzędów budynków mieszkalnych, równie ponurych jak ona sama. Ale ten obraz, który automatycznie przywołujemy na hasło „przemysł”, ilustruje późniejszą fazę rewolucji przemysłowej, bo kiedy wrócimy do jej początków i poszukamy na mapie Anglii pierwszych fabryk, to zobaczymy zupełnie inne sceny z przemysłem w roli głównej, przypominające nam, że fabryka wcale nie jest z miasta. Blake’owskie „Szatańskie Młyny” wyrosły, powtórzmy, wśród wzgórz i łąk „zielonej

---

<sup>3</sup> E. Carpenter: *Towards Democracy: Complete in Four Parts*. Whitefish, MT 1999, s. 452. Tłum. — M.N.

Anglii”, i angielski czytelnik połączy to określenie z obrazem samotnych budowli zakłócających harmonię pastoralnego krajobrazu w drugiej połowie XVIII wieku<sup>4</sup>. Pierwsze zmechanizowane zakłady przemysłowe, głównie przedzalnie, były uzależnione od napędu wodnego, stąd budowano je w głębokich dolinach, w stosunkowo odludnych rejonach. Tym samym pozostawały praktycznie ukryte przed wzrokiem postronnych obserwatorów, ale wkrótce zaczęły przyciągać podróżnych szukających nowych miejsc i wrażeń i trafiły do przewodników turystycznych. Oto przykładowy opis:

Początkowo droga prowadząca z Cromford do doliny biegnie na zachód, po czym gwałtownie skręca na północ, odsłaniając przed zaskoczonym podróżnym wspaniałe skały, wznoszące się nad rzeką i piękny wodospad. W dole w korycie rzeki kłębi się spieniona woda, w pobliżu widać zabudowania, wśród których dominuje olbrzymia przedzalnia, skąd rozlega się głośny stukot tysięcy wrzecion i brzęk dzwonek rozlegających się po nawinięciu kolejnych zwojów przędzy<sup>5</sup>.

Powyższa relacja, wprawdzie pochodząca z nieco późniejszego okresu, jest reprezentatywna dla opisów wczesnej architektury przemysłowej: o ile w tych z drugiej połowy XIX wieku podkreślana jest zasada monotonii i regularności, w tym wypadku akcentowany jest kontrast pomiędzy naturalnym środowiskiem a nową, agresywną formą budynku. I chociaż wyraźnie skontrastowana z otoczeniem,

---

<sup>4</sup> Należy wspomnieć, że – jak sugeruje Peter Ackroyd – możliwą inspiracją dla Blake’a był budynek the Albion Mills, istotnie – młyna poruszanego siłą parową, wzniesionego na południowym brzegu Tamizy, a obok którego (a właściwie jego wypalonej poczerniałej konstrukcji, gdyż budynek spłonął po zaledwie kilku latach od powstania) podobno poeta regularnie przechodził. Pod względem architektury ten nader nowoczesny młyn nie różnił się od typowych przedzalni, a swoją kubaturą i surowym, na wskroś funkcjonalnym wyglądem, mógł robić przygnębiające wrażenie, nawet w londyńskiej scenerii. P. A c k r o y d: *Albion. The Origins of the English Imagination*. London 2004, s. 68.

<sup>5</sup> W. A d a m: *Gem of the Peak; or, Matlock Bath and its Vicinity*. London 1843, s. 53. Dostępne w Internecie: <http://www.derbyshirethepeakdistrict.com/index.asp?peakkey=20703521> [data dostępu: strona wygasła].

w opinii wielu koneserów krajobrazu fabryka nie była z nim bynajmniej skonfliktowana<sup>6</sup>. Turyści mogli sobie pozwolić na kontemplowanie podobnej scenerii w kategoriach głównie estetycznych, gdyż dla nich była to po prostu kolejna interesująca wariacja na temat krajobrazu; patrząc na monumentalne budynki wyrosłe wśród wartkich strumieni i zielonych wzgórz, widzieli w nich coś w rodzaju nowego komponentu krajobrazu, nadającego mu bardziej efektowny i dynamiczny charakter. Należy ponadto pamiętać, że odludne, dzikie, nienaznaczone działalnością człowieka miejsca zaczęły cieszyć oczy podróżnych wraz z nadejściem epoki romantycznej; wiek XVIII gustuje raczej w krajobrazach przekształconych, zreformowanych czy ulepszonych – ekonomicznie bądź estetycznie – świadczących o panowaniu nad naturą.

W miarę rozwoju przemysłu i coraz liczniejszej obecności fabryk w angielskim krajobrazie przyglądano im się już z mniejszą aprobatą nie tylko dlatego, że widok już się opatrzył, ale że niemożliwe stało się stosowanie kryteriów wyłącznie estetycznych do oceny zjawiska. Przykładem takiej szerszej perspektywy, nie tylko wizualnej, jest pochodząca z końca XVIII wieku relacja Johna Bynga:

Te doliny straciły cały swój urok, wiejskie chaty ustąpiły miejsca wysokiej fabryce z czerwonej cegły i okazałym siedzibom nadzorców; strumień uregulowany przez śluzy i akwedukty już nie płynie swobodnie, szmerząc i spadając naturalnymi kaskadami. Każdy wiejski odgłos ginie w huk maszyn przedziałniczych, a prosty wieśniak [...] zmienił się w zuchwałego robotnika. [...] Stromą skałę szpecą teraz rzędy nowych domów, a wielkie fabryki tarasują wszystkie doliny<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Trzeba jednak pamiętać, że mówimy tu przede wszystkim o pierwszych wielkich przedziałniach, które wykorzystywały napęd wodny i nie zanieczyszczały środowiska w tak drastyczny sposób jak te późniejsze, wykorzystujące maszyny parowe.

<sup>7</sup> *Torrington Diaries Containing The Tours Through England and Wales of The Honorable John Byng Between The Years 1781–1794*. Ed. C. Bruyn Andrews. London 1934, s. 195. Tłum. – M.N.

Komentarz Bynga, który ubolewa nad bezpowrotnie utraconym pięknem, zapowiada już wkrótce standardową reakcję na inwazję przemysłowej architektury w malowniczym krajobrazie. Pozornie przemiana miejsca przedstawiona jest głównie w kategoriach estetycznych, dolina zaanektowana przez przemysł nie cieszy już oka podróżnika, który skrupulatnie wylicza i wartościuje zmiany, które muszą wykluczyć miejsce z klasycznych przewodników turystycznych. Jednak Byng jest ewidentnie świadomy, iż zmiany sięgają głębiej i obejmują znacznie więcej niż nowe widoki czy dźwięki i nową, obcą architekturę; dostrzega on, że rozwój przemysłu oznacza przede wszystkim pojawienie się nowej – ekspansywnej – grupy społecznej o niepokojącej mentalności, śmiałej czy wręcz zuchwałej; przypomnijmy: klasa niższa to już nie „prosty wieśniak”, ale „zuchwały robotnik”. A dokładniej mówiąc, ich cała rzesza, jak mógł się przekonać na własne oczy:

Widziałem, jak o 7 robotnicy wychodzą z budynku, niezwykle **tłum** młodych ludzi, zaś nowa grupa wchodzi na nocną zmianę, gdyż przedzalnie pracują bezustannie<sup>8</sup>.

Ten widok niewątpliwie robi na nim wrażenie, gdyż dobitnie świadczy o olbrzymiej skali zmechanizowanej produkcji, w którą zaangażowane są setki pracowników skumulowanych w jednym miejscu, która trwa dzień i noc, i którą cechuje wysoki poziom organizacji. Byng, piąty wicehrabia Torrington, a więc obserwator o arystokratycznym pochodzeniu, zdaje sobie sprawę, że ma przed oczami rewolucję nie tylko techniczną i ekonomiczną, ale i społeczną, że właśnie widzi mimowolną demonstrację siły nowej klasy.

Innym razem, gdy Byng podróżuje po Yorkshire, jego reakcja na widok przędzalni wybudowanej w jednej z niegdyś urokliwych dolin ma już jednoznacznie polityczny charakter. Owszem, tradycyjnie, z niekłamana irytacją odnotowuje najpierw materialne, przykre aspekty przemysłowej rzeczywistości: dźwięk fabrycznego dzwonu sygnalizującego początek i koniec pracy i hałas maszyn, by zaraz

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 195.

„wychwycić” inny, bardziej nieprzyjemny i po prostu groźniejszy dźwięk, dźwięk rozmów o równości społecznej, przewrocie, co prowadzi go to do przypuszczenia, że „możliwe, iż nadchodzi rewolucja”<sup>9</sup>. Początkowo Byng twierdzi, iż przemysł budzi jego sprzeciw głównie z powodów estetycznych i przeciwstawia estetykę ekonomii, jak na przykład wtedy, gdy mówi:

Sir Richard Arkwright niewątpliwie przyczynił się do wzbogacenia własnej rodziny jak i całego kraju, ale **jako turysta** nie mogę nie potępiać jego działań, które przeniknąwszy do każdej sielskiej doliny zniszczyły porządek i piękno Natury<sup>10</sup>.

Jednak ów zakłócony ład oznacza nie tylko dewastację krajobrazu, ale naruszony porządek społeczny; chodzi tu, zauważmy, zarówno o „zuchwalstwo” robotników, jak i budzącą mieszane uczucia nobilitację fabrykantów: oglądany przez Bynga kompleks przemysłowy należy do **Sir** Richarda Arkwrighta nagrodzonego za przedsiębiorczość i pracowitość szlacheckim tytułem. Tym samym podróżnemu udaje się uchwycić w swoich obserwacjach nie tylko złożoność procesu industrializacji, ale także jego rewolucyjny charakter. W naturalny sposób, niejako mimochodem, Byng łączy przemysł z rewolucją, antycypując niebędący jeszcze w obiegu zwrot „rewolucja przemysłowa”, którym dopiero za 100 lat będzie się opisywało szereg zmian zapoczątkowanych w Anglii w połowie XVIII wieku<sup>11</sup>. Jakkolwiek rewolucja przemysłowa opiera się na postępie technicznym i transformacji gospodarki, to jej ważnym aspektem jest wykształcenie nowego porządku społecznego. Tym samym użycie politycznego terminu, jakim jest „rewolucja”, wydaje się jak najbardziej uzasadnione. Warto przypomnieć może, iż angielskie słowo *revolution* pierwotnie nie było w ogóle używane w znaczeniu

<sup>9</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Po raz pierwszy sięgnie po niego w 1881 historyk ekonomii Arnold Toynbee w ogłoszonym drukiem cyklu wykładów, ale – jak wskazują bardziej dociekliwi historycy – to określenie pojawia się w znaczeniu, w jakim używał go Toynbee i w jakim jest powszechnie stosowane dzisiaj mniej więcej w latach trzydziestych w tekstach francuskich, można je znaleźć także u Engelsa.



politycznego przewrotu; oznaczało ono wyłącznie ruch obrotowy, np. obrót ciał niebieskich, i, co ciekawe, dzisiaj to znaczenie zachowane jest jedynie w języku technicznym. Rewolucja w sensie rebelii, rewolty jest obecna w języku angielskim od XVII wieku początkowo w znaczeniu „przywracania, restauracji prawowitego, **wcześniejszego** stanu”, by później, w kontekście wydarzeń we Francji, oznaczać gwałtowne obalenie starego i wprowadzenie **nowego** społecznego i politycznego porządku<sup>12</sup>.

Byng, dostrzegając wieloaspektowość przemian uosabianych przez budynki fabryczne wyrastające w spokojnych, zacisznych miejscach, jest jednoznaczny w swej krytycznej ocenie, gdy rozważa społeczne czy polityczne konsekwencje mechanizacji produkcji; tu wyraźnie wypowiada się jako rzecznik zagrożonych interesów własnej klasy. Podobne zdecydowanie wykazuje, gdy rozważa czyisto wizualny, estetyczny, aspekt infrastruktury przemysłowej, bez entuzjazmu patrząc na ogromne przedsiębiorstwa z przyległościami. Jednakże raz czyni wyjątek: patrząc na światło palące się w oknach fabryki, zapomina się na chwilę w swoim krytycznym oglądzie i niejako wbrew własnym uprzedzeniom oraz niechęci docenia magię widoku, gdy pisze, że „Wysokie na 7 pięter, wypełnione »załogą«, przedsiębiorstwa bawełny, przypominają okręty wojenne pierwszej kategorii; a ciemną nocą, oświetlone, wyglądają przepięknie”<sup>13</sup>. Byng nie jest jedynym obserwatorem urzeczonym, choć tylko przelotnie, obrazem fabryki nocą; autor przewodnika turystycznego, polecając atrakcje, jakich może podróżny oczekiwać w Cromford, wymienia właśnie widok oświetlonej przedsiębiorstwa, „nad wyraz imponujący” i zachwyca się efektem, jaki tworzą „setki światel odbijanych w wodzie i gęstym listowiu”<sup>14</sup>. Podobny ton znajdziemy w fikcji literackiej: w powieści Benjamin Disraeliego *Coningsby* Manchester jest miastem „iluminowanych fabryk, które miały więcej okien niż włoskie pałace, a ich dymiące kominy były wyższe niż egipskie obeliski”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> R. Williams: *Keywords*. London 1976, s. 270–274.

<sup>13</sup> *Torrington...*, s. 196.

<sup>14</sup> W. Adam: *Gem...*, s. 53.

<sup>15</sup> B. Disraeli: *Coningsby; or, The New Generation*. Vol. 2. London 1845, s. 5. Tłum. – M.N.

W *Ciężkich czasach* Charlesa Dickensa pojawi się analogiczny obraz czy też wizja; skondensowany i zarazem rozmyty obraz rozświetlonych fabryk, które to „wydawały się – według wyrażenia przejeżdżających pośpiesznym pociągiem kolei żelaznej – jak zaczarowane pałace”<sup>16</sup>. W obu przypadkach estetyczne postrzeganie jest tylko punktem wyjścia prowadzącym do specyficznych znaczeń: o ile porównanie iluminowanych fabryk do włoskich pałaców ma służyć akceptacji czy wręcz nobilitacji przemysłu, o tyle już użyte przez Dickensa określenie „zaczarowane pałace” pełni zgoła inną funkcję i ma charakter ironiczny: taka percepcja przedzalni to interpretacja podróźnych siedzących w pędzącym pociągu. W informacji, że jest to pociąg pośpieszny, chodzi nie tylko o zaznaczanie prędkości ruchu i jego konsekwencji dla optyki; podróźni w ekspresie, a więc drogim pociągu I klasy, należą do innej rzeczywistości, również w sensie społecznym. Ich romantyczne postrzeganie fabryk jako „zaczarowanych pałaców” implikowane jest zatem także ich statusem<sup>17</sup>.

Po obraz iluminowanej przedzalni sięgnie, niemal pół wieku przed Dickensem, William Wordsworth, pierwszoplanowy poeta romantyzmu; a ów obraz pojawia się na chwilę w poemacie *The Excursion* (1814). Wordsworth zaczyna swój opis niejako od zewnątrz, od ramy i tła, przedstawiając typowy, wieczorny, a właściwie nocny, wyciszony, potencjalnie romantyczny pejzaż, wzgórza i doliny spowite „kojącą ciemnością”, by niemal natychmiast wpisać tę scenę w przeszłość. Teraz bowiem

w wielu regionach, które niegdyś  
Były ... krainą spokojnej prostoty

---

<sup>16</sup> Ch. Dickens: *Ciężkie czasy*. Tłum. A. Korzeniowski. Gdańsk 2001, s. 44.

<sup>17</sup> Ale ostateczny, fikcyjny charakter nadaje tym budowlom nie tyle powierzchowny wzrok turystów, ile ich wyobraźnia, która dopełnia akt percepcji, kreując egzotyczne skojarzenia. Podróżni, oddzieleni od przemysłowego krajobrazu ciemnością, szybko, szybkością, odległością i klasą mogą dostrzec zaledwie ogromne, regularne konstelacje światła na tle ciemnego horyzontu, i ta niedookreśloność staje się pożywką dla fantazji generującej odrealnione, zapożyczone z przeczytanych lektur, magiczne konstrukcje – tyleż cudowne, co naiwne.

I zadumanej ciszy nienaturalne światło  
Przygotowane dla nieustannie pracujących oczu  
Pali się w licznych oknach wielkiej fabryki<sup>18</sup>.

To właśnie ów „rozświetlony gmach” (*illuminated pile*) stanowi centrum obrazu, ogniskując w sobie wszystkie aspekty nowej, nienaturalnej rzeczywistości. Nowy porządek, który wyraża i narzuca otoczeniu przedziałnia, to nie tylko „nienaturalne światło” widoczne w „licznych oknach wielkiej fabryki”, ale i wieczorny dźwięk dzwonu, który nie oznajmia bynajmniej końca dnia i czasu spoczynku, jak nakazywał obowiązujący od wczesnego średniowiecza obyczaj, ale choć koniec pracy dla dziennej, to zarazem jej początek dla nocnej zmiany. Właśnie nadanie pracy, dzięki zastosowaniu sztucznego oświetlenia ciągłego, nieprzerwanego, innymi słowy znowu „nienaturalnego” wymiaru jest dla Wordswortha istotą przemysłowej rewolucji. Choć pierwszym obrazem wieloczęłowego opisu jest budynek fabryczny, nowa deprimująca architektura cechująca się rozmachem, wielkością i wielością (przedziałnię określa mianem *a many-windowed fabric huge*, dosłownie ‘olbrzymi gmach o wielu oknach’), to jest to pierwszeństwo tylko pozornie, bo jednak najpierw widzimy „nienaturalne światło”, a dopiero później gmach, który jest jego źródłem. Zresztą architekturze Wordsworth nie poświęca wiele miejsca: ogranicza się do ogólnikowych określeń, takich jak „gmach” czy po prostu „fabryka” (co można po prostu wiązać z faktem, że poemat pochodzi z 1814 roku, kiedy to fabryczne budynki straciły już status nowości). Za każdym razem jednak podkreśla fakt ich oświetlenia. Przedziałnia jest źródłem światła, światła sztucznego i jest – co poeta wielokrotnie, posługując się różnymi obrazami, zaznacza – źródłem nienaturalności: wręcz „wynaturzonego” czasu, przestrzeni, aktywności.

Byng w oświetlonym budynku dostrzegł osobliwe piękno, ale akcentował, choć i tak niechętnie, aspekt estetyczny kosztem materialnej rzeczywistości, niejako przydając światłu abstrakcyjny charakter. Owszem, nie mógł nie skonstatować, iż w przedziałni „praca trwała

---

<sup>18</sup> W. Wordsworth: *Excursion*. London 1853, s. 297. Tłum. – M.N.

nieustannie”, ale nie wyszedł poza proste stwierdzenie faktu. To nie nieustanność pracy go niepokoi, bo w swoim arystokratycznym spojrzeniu nie może, bądź nie chce, przyjąć perspektywy robotników, w których i tak nie widzi pracowników, ale rozpolitykowanych, rozzuchwalonych dyskutantów. Byng, paradoksalnie, patrząc na iluminowaną przedziałnię, w pewien sposób jej nie dostrzega, nie patrzy na nią bowiem w jej pierwotnej i podstawowej funkcji jako miejsca zmechanizowanej, ciągłej produkcji, egoistycznie przydając jej raczej znaczenie estetyczne czy społeczno-polityczne.

W przeciwieństwie do Bynga Wordsworth dysponuje spojrzeniem empatycznym czy też realistycznym. Przede wszystkim nigdy nie przestaje łączyć fabryki z pracą. Potrafi tym samym wyjść poza własne, poetyckie potrzeby. Nie mamy w jego przypadku do czynienia z lamentem poety, któremu przemysł zabrał urokliwe miejsce i pozbawił inspiracji (a w przypadku angielskiego romantyka, dla którego głównym tematem jest natura, byłby to lament jak najbardziej zrozumiały). W ogóle, w omawianym fragmencie Wordsworth, jakby w niezgodzie z poetyką romantyczną, wycisza własną obecność – próżno tu szukać zaimka „ja”. Pierwszoplanowymi postaciami są w relacji Wordswortha robotnicy. Ich obecność poeta anonsuje personifikacją pracy, na której potrzeby pali się światło, pracy, która, tym razem przetłumaczmy to wiernie, „nigdy nie zamyka oczu”. Jeśli pójdziemy tropem metaforyzacji okien jako oczu, fabryka, „olbrzymi gmach o wielu oknach”, może się jawić jako argusowy gmach. W wizji Wordswortha to wzrok, oczy, a nie ręce są narzędziem pracy, a narzucona im przez sztuczne światło wieczna baczność jest dowodem bezwzględności nowego systemu.

Wordsworth utożsamia fabrykę z systemem właśnie, nowym porządkiem, rytmem i dyscypliną, a ten ciąg skojarzeń pozwala nam wrócić do Williama Blake’a i wspomnianych na początku jego „Szatańskich Młynów”, określenia, które – jak pisze historyk Edward P. Thompson – zdominuje angielskie postrzeganie rewolucji przemysłowej<sup>19</sup>. „Szatańskie Młyny”, o których pisał Blake, były obda-

---

<sup>19</sup> E. P. Thompson: *The Making of the Working Class*. Harmondsworth 1991, s. 210.

rzane przez niego epitetem „mroczne”. Nie była to mroczność rozumiana dosłownie, choć zapewne poeta mógł się tu odwoływać do ponurej koszarowej architektury (nie tylko przemysłowej) dramatycznie zmieniającej lokalną topografię<sup>20</sup>. Mroczność wiązała się raczej z tyranią racjonalności rygorystycznie organizującej i regulującej rzeczywistość, tworzącej mechanizmy czy systemy ściśle dopasowanych i skoordynowanych elementów, w których nie przewidywano tego, co w mechanice określa się mianem luzu, a gdzie indziej po prostu wolności. Paradoksalnie, jednym z czynników stanowiących o tej symbolicznej mroczności stało się światło, sztuczne światło, pozwalające odwrócić naturalną kolej rzeczy i nadające pracy bezkompromisową, szatańską ciągłość.

---

<sup>20</sup> Nie jest to jedyny utwór Blake’a, w którym nowy, obcy gmach wyrasta w centrum idyllicznej, otwartej przestrzeni, jednoznacznie utożsamianej z bez troską i wolnością, by ją zdominować, zdyscyplinować i uporządkować, a więc i ograniczyć. Tak się dzieje w *Ogrodzie miłości* z *Pieśni doświadczenia*, gdzie wspomnienie otwartej szerokiej przestrzeni zostaje skonfrontowane z mroczną obecnością Kaplicy, której podwoje są zamknięte i opatrzone przykazaniem „Nie będziesz”. Swobodna przestrzeń ogrodu otrzymuje nowy regularny charakter, poddając się reżimowi ograniczeń.